



МУЗИКОЛОШКИ  
ИНСТИТУТ САНУ

INSTITUTE OF  
MUSICOLOGY SASA

# КОСОВО И МЕТОХИЈА

МУЗИЧКА СЛИКА  
МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ  
50-ИХ И 60-ИХ ГОДИНА XX ВЕКА

# KOSOVO AND METOHIJA

A MUSICAL IMAGE  
OF MULTICULTURALISM  
IN THE 1950s AND 1960s

Уредиле:  
Данка Лајић Михајловић  
Јелена Јовановић

Editors:  
Danka Lajić Mihajlović  
Jelena Jovanović

Данка Лајић Михајловић  
Јелена Јовановић

## МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ 50-ИХ И 60-ИХ ГОДИНА ХХ ВЕКА ИЗРАЖЕНА КРОЗ ТРАДИЦИОНАЛНУ МУЗИКУ\*

Термин „мултикултуралност” је већ више од пола века присутан у академском дискурсу, посебно у друштвеним наукама, па су сада већ бројне и синтагме које га укључују, као што су „мултикултурно друштво”, „политике мултикултуралности” и сличне, али и даље нема сагласности око његовог значења. Пре свега, у основи му је један од фундаменталних концепата, чија тумачења, описивања и покушаји дефинисања имају дугу историју и забрањају библиотеке, а да се томе и даље не види крај, како констатује Вићенцо Матера, алудирајући на речи Клифорда Герца из 1973. године (Матера 2016: 23). Поред тога, данас се већ увелико расправља о „успону и паду мултикултуралности” у смислу еволуције савремених дебата о различитости (Кумлићка 2012: 2). У оквирима етнографије комуникације, овај термин се користи у вези са културно хетерогеним, полиетничким и мултинационалним друштвима, односно – са друштвима која имају „софистициране етнографске профиле” (Тишков 2002, према Grishaeva 2012: 917).

\* Ова студија је резултат рада на научном пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Идеја мултикултуралности као скупа хердеровски детерминисаних култура – затворених сфера или изолованих острва, у оквиру једне државне заједнице, па и идеја интеркултуралности, ако она реферира на културу као концепт унутрашње хомогености и спољашње издвојености, критикују се као средства гетоизације, културног фундаментализма и подстицај шовинизма (Welsch 1999). Као адекватан у односу на реалност унутрашње диференцијације и комплексности модерних култура које се преплићу и извиру једна из друге и, истовремено, на њихову спољну умреженост, предлаже се термин „транскултуралност” (Welsch 1999). У делу научне литературе присутно је и инсистирање на различитости концепата мултикултуралности и интеркултуралности по основу пасивног, односно активног односа култура које укључују, што се види као посебно важно у културним и образовним политикама (уп. Adlešić 2011: 37; Koković 2011: 44). Ипак, на основу новијих дискутовања о културним различитостима у области културне антропологије, где се говори о култури у вези са основним карактеристикама и процесима / активностима људских бића, те о културама, на основу социјалне дистрибуције и организације културних значења (Matera 2016), чини се да се основно значење мултикултуралности – мноштва културних модела као одраза друштава / заједница – незаобилазно конотира динамичност. У том смислу се користи и у овоме тексту.

Иако се из савремене перспективе о мултикултуралности мисли као о „пост-националној” културној динамици, често у односу на актуелне имиграцијске токове, за студије мултикултуралности с почетка друге половине XX века важно је имати у виду различите историјске

типове мултикултурних друштава, од некадашњих империја до мултинационалних држава. У том смислу, за мултикултуралност Косова и Метохије педесетих и шездесетих година XX века може се рећи да је обликована под утицајем вишевековне османске владавине овим просторима, затим приликама у периоду по њиховом присаједињењу Србији и новој заједничкој држави Јужних Словена од 1918. и, најзад, околностима успостављања новог југословенства након Другог светског рата, сложеног државног контекста са владајућим комунизмом и његовом идеологијом. Док је федерални оквир институционализовао вишеструке идентитете, највиша патриотска вредност југословенског система била је „братство и јединство” – солидарни суживот различитих, а ипак сродних народа, како је тумачено у духу традиције пансловенске солидарности XIX века (Чалић 2013: 225).

Динамична историја била је у непосредној вези с демографском структуром подручја Косова и Метохије, али је несумњиво увек било речи о мултиетничкој и мултиконфесионалној популацији. Тако је било и после Другог светског рата, када је Аутономна Косовско-Метохијска Област била једна од две покрајине Народне Републике Србије у Федеративној Народној Републици Југославији (1963. проглашена је Аутономном Покрајином Косово и Метохија). Именовање и приказана заступљеност регистрованих заједница биле су део владајуће политике (уп. Mrdjen 2002), али је несумњиво да је њихов суживот у пракси образовао мултикултурно друштво. Очекивано, културни плурализам је функционисао различито у зависности од локалних средина и социјалних кругова. Са економским развојем у контексту послератне „обнове

и изградње” нове Југославије, социо-културна стратификација Косова и Метохије постајала је све сложенија. Према расту индустријске производње педесетих година, Југославија је била најнапреднија на свету, убрзано је растао општи животни стандард и мењао се стил живота (Чалић 2013: 243). Промене су захватале и сеоско друштво, али је њихов темпо био неуједначен, те се етничко-културни диверзитет на неким подручјима сачувао прилично дуго. Социолошка проучавања прилагођености духу социјализма показала су да је већина становништва без задршке прихватала припаднике других народа као суседе, колеге и пријатеље, али је ипак велика већина бракова закључивана између партнера исте националности, а у атеистичком државном контексту посебно је парадоксалан податак да је верска припадност била још важнији критеријум при избору брачног партнера (Чалић 2013: 267). Овакве социо-културне околности чине основу разноврсности звучних сведочанстава у колекцији снимака традиционалне музике с Косова и Метохије у архиву Музиколошког института САНУ. Осим тога, како је напоменуто у уводном тексту овог издања, музички одјек имају, такође, културно-историјске специфичности и гео-културне одлике појединих области Косова и Метохије. Пратећи донекле организацију снимака традиционалне музике на дисковима, њихово разматрање ће у овом случају бити првенствено из перспективе мултикултуралности (у најширем смислу), а поћи ће од музичко-културних дијалеката који се препознају у корпусу примера српског сеоског певања и свирања, као најобимнијег, и надаље укључивати разматрање снимака албанског, горанског, ромског и турског музицирања, крећући се од села ка граду.

## (Моно)етничка музичка традиција као мозаик регионалних идиома: српска сеоска музичка традиција југа и севера Косова и Метохије

Као илустрацију сеоских контекста истраживања о којима је реч поменимо белешку Радмиле Петровић, у којој се каже да су насеља „изразито раштрканог типа”, а у то време било је још увек и „покривених кућа сламом, отворене ватре, верига и заденутог белог лука за кровну греду” (Petrović 1964: 435). Живот у оваквим, и даље релативно изолованим, сеоским заједницама допринео је очувању древних и сразмерно дистинктивних израза. Већ и богата музичка сећања, а посебно убедљиве, експресивне интерпретације указују на то да су их они од којих су снимљене лично изводили и у основној, традиционалној функцији.

По бројности песама везаних за специфичне моменте у току свадбе, чини се да су обичаји у вези са склапањем брака били највиталнији. Управо бројност примера овог жанра омогућава реконструисање мање уочљивих, али у локалним друштвеним заједницама функционалних музичко-симболичких комуникационих система, које чине музичке форме, мелодијски модели, тонске боје, орнаментика и сл. (ЦД 1/14,15, ЦД 2/1–9). За животни циклус су везане и форме које припадају фолклору за децу и дечјем фолклору – од успаванки (ЦД1/12), преко разбрајалица, чији се генерацијски пренос потврђује извођењима и одраслих и деце (ЦД1/13, ЦД2/15), до песама које прате дечје игре, укључујући и оне са елементима обредности (ЦД2/16, 17). Отвореност дечјег света потврђују „макаронски текстови”, као одраз несвесно усвојених културних утицаја (ЦД1/13а).

Док се свадба препознаје као општи, па и парадигматски животни моменат за који се музика везује (и у ширим размерама), према примерима из колекције може се закључити да су за заједнице на југу Косова и Метохије били веома важни обичаји везани за аграрну годину, а посебно за њен почетак, који припада зимском полугођу у српском народном календару (в. Закић 2010). У складу с тим се певање *лазарица* – учесница обредног опхода на Лазареву суботу<sup>1</sup> – среће и као снимак извођења на концертима репрезентативног карактера. Сличан третман имале су и песме које се изводе уз обредно љуљање – *нишање* (ЦД1/6), које је некада било породична, а потом шира, друштвена пракса.<sup>2</sup> Музика је учествовала и у регулисању понашања у оквиру сабора – друштвених окупљања о црквеним празницима, организованих у сваком селу одређеног и посебног дана, а нарочито о Ускрсу, тј. Велигдану, па је снимљен значајан фонд *саборских* песама (ЦД1/2–5, 7, 8.). Трагови некадашње обредности у музичкој компоненти опстајали су и када је сама обредна пракса већ била у нестајању. Слично овоме, читава група снимака и уз њих забележене напомене певача указују на то да је музика пратила некада бројне и дуготрајне ратарске послове (песме уз копање, жетву, косидбу). Како су у аграрној култури веома важни били климатски услови, у сећању је сачувано и певање *додола* – женских опхода за призивање кише (ЦД1/11).

---

<sup>1</sup> Саставни део обреда у прошлости је чинило и такмичење „Лазара” у петак очи Лазареve суботе; в. Ранковић 2018: 330.

<sup>2</sup> Иако су снимљене само српске песме ове намене, фолклористичка истраживања су обредно љуљање регистровала као ритуал присутан у прослављању Ђурђевдана код свих етничких група у Призрену (уп. Антонијевић 1974: 198).

Иако су функционално, жанровски различите, ове песме чине јединствен и особен експресивни систем, посебно упечатљив по атмосфери која се остварује малим мелодијским покретима и укупно уским амбитусом, групним извођењем и сазвучним односом који одражава блискост певача, уз спорадично разилажење њихових гласова, као индикацију здруженог мноштва. Изнад свега су импресивни дуги извици којима се завршавају мелопоетске целине, чије се акустичко функционисање још упечатљивије доживљава са снимака на отвореном (ЦД1/2, 3 и ЦД1/4, 5).

Снимци из колекције сугеришу да је певање у традиционалној српској сеоској култури на југу Косова и Метохије било изразито женска пракса, док је мушкарцима припадао свет музичких инструмената, укључујући и певање уз гусле. Са овог подручја потиче само један снимак инструменталне музике, и то на две шупељке (отворена цилиндрична цев, уобичајено са 6 рупица за свирање;<sup>3</sup> ЦД1/16). Иако сами свирачи потврђују да су у употреби и инструменти исте конструкције израђени традиционално – од дрвета, коришћење специфичних примерака израђених од алуминијумских цеви указује на иновирање у чијој основи су могућности и средства времена у коме живе, са слободнијим односом према квалитету звука, на који се таква иновација одражава. У колекцији је снимак извођења мелодије песме играчког карактера, што је вероватно само део репертоара који се изводи на шупељкама, у жанровском смислу.

С друге стране, када се на основу снимака из колекције сагледава српска традиционална сеоска музика са севера Косова и Метохије, запажа се

---

<sup>3</sup> Одговори свирача да шупељка има „шес и седам” рупа (уп. ЦД1/16) вероватно сугеришу везе са кавалом.



нешто веће присуство мушкараца и у вокалној пракси, премда то може бити и стицај околности приликом теренског снимања. Карактеристично је мушко певање при прослављању светаца заштитника породица и домова – при обреду *слава* или *свети* (ЦД2/10, 11). Снимци пригодних песама потврђују некадашње присуство опхода чија је функција профилакса од змија отровница, познатог као *јеремије*, а према веровању у моћ Св. пророка Јеремије (ЦД2/18, варијантни пример снимљен је и у Лешку). Међутим, укупно је мало примера певања са овог подручја које је у вези са обредима и обичајима календарског система, те није могуће извршити његову реконструкцију. Фонд вокалне грађе у већој мери чине лирске љубавне песме „опште намене”. У њиховим интерпретацијама се мелодијски модели слободније третирају него у обредном певању (више у: Петровић 1989: 91), тако да се стиче утисак мање хомогености корпуса у музичко-структурном смислу (сажетак истраживања фолклорних жанрова и особености српске музичке традиције овог дела Косова и Метохије као дела шире, копаоничке гекултурне регије, видети у: Јовановић 2015). Посебно су илустративни примери различитог музичког обликовања истог поетског текста (ЦД2/30, 31, односно 32, 33, 34). У погледу акустичких одлика, и овде се препознају елементи певања на отвореном, али сада као певање пуним гласом, чији ехо, посебно изразит у мушком солистичком певању, упечатљиво доприноси експресивности.

И у колекцији са севера Косова и Метохије малобројни су примери српске сеоске инструменталне музике: снимљена су свега два свирача, обојица на свирајки (свирала са чепом и бридом; ЦД2/14, 19). Реч је о више мелодија за игру, али су све оне стилски сродне, што у пракси оба

свирача посебно сугерише присутно звучно обогаћење постигнуто посебном, старинском техником свирања са тзв. гутуралним тоном. Индикаторе припадања дубљим слојевима традиције налазимо и код извођења епске песме уз гусле (ЦД2/12): певање у коме цезура долази пре последњег слога стиха, а он се повезује са почетком наредног стиха, тумачи се као „замагљивање” конструктивних граница и магијско средство у обезбеђивању континуитета живота (уп. Лајић Михајловић 2014: 293–308).

Виталност принципа директног преношења музичких израза код српских сеоских заједница и на југу и на северу Косова и Метохије потврђена је снимцима певања жена које су у блиском сродству, што закључујемо по њиховим презименима, или пак по експлицитно назначеном фамилијарном односу. Креативан однос који је индикација прихватања културног наслеђа као дела индивидуалних идентитета потврђује се кроз бројне варијанте, нарочито кроз поменута структурна и карактерна преобликовања. Посебно су илустративни различити индивидуални стилови певања уз гусле, као и начини преобликовања „класичних” епских тема и коришћење поља слободе у сегментима који то подразумевају, као што су уводне и завршне формуле (ЦД1/21, 22, ЦД2/13).

### **Регионални идиом као мултиетнички мозаик сеоских музичких традиција Косова и Метохије**

У односу на српску традиционалну сеоску музику, сеоске музике других народа и етничких група са Косова и Метохије су у колекцији Музиколошког института САНУ заступљене са малим бројем снимака,

па није могуће стећи комплекснији утисак о њима. Примери албанске традиционалне сеоске музике потичу, као што је поменуто у уредничком уводном тексту, искључиво са репрезентативних наступа. Реч је о сразмерно малом узорку албанског музичког и играчког фолклора, који је, основано је претпоставити, процењен као високореизентативан од стране самих извођача и заједница чији је фолклор представљен, али и од стране локалних ауторитета – културних и/или политичких активиста и стручњака-саветника задужених за обликовање програма фолклорних група и организацију концерата. Иако је реч о сеоској традицији, у најавама наступа музичара и играча истиче се да је реч о групама које су наступале на бројним такмичењима и концертима,<sup>4</sup> што сугерише полупрофесионални статус ових извођача, те осмишљене и увежбане наступе не само на репертоарском него и на експресивном нивоу.

Интересантно и индикативно је то да су се у албанском програму нашле претежно вокално-инструменталне форме. Жене су махом певале групно, на начин који резултира благом хетерофонијом, уз окретање тепсије (алб. *këngë tepsish*, ЦД1/44) и уз велике даире (алб. *dajre, def*; ЦД1/26). Мушкарци су певали солистички, уз дуо кавала (алб. *fyell-fyej/kavall-kafaj*; ЦД1/27) и уз ћифтелију (алб. *çifteli*, ЦД2/46) и шаргију/

---

<sup>4</sup> Најава са концерта за учеснике XIV Конгреса СУФЈ у Призрену 12. 9. 1967. (МИ САНУ\_ФА\_тр. 43): „А сада, имаћете прилике да посматрате сеоску изворну фолклорну групу из Жура [...], која је [...] наступила на многим покрајинским, републичким и савезним такмичењима [...]. Ове године [...] је учествовала на другој великој Смотри фолклора у Загребу, а синоћ је допутовала из Београда са Сабора народних песама и игара”.

шаркију (алб. *sharki*), а варијантни аранжман је дуетско певање уз ђифтелију, па се, судећи према снимцима из колекције, певање уз трзачке инструменте испоставља као специфично за албанску традицију. Поред тога, документовано је и певање уз лахуту (алб. *kangë me lahutë*), једноструни гудачки инструмент.

Услед недостатка транскрипција текстова свих албанских песама из колекције, овом приликом није могуће шире говорити о заступљеним жанровима. Консултант за албанску музику др Ардијан Ахмедаја, етномузиколог, потврђује да је снимљено традиционално групно женско певање (групу обично чини по четири до пет жена). На овај начин су изведене и снимљене, између осталих, свадбена песма (ЦД1/26) и балада (коју иначе певају и мушкарци – ЦД1/44). Снимак мушког певања уз пратњу кавала (ЦД1/27) доноси фрагмент *мајекраху* (алб. *majekrahi*) стила, начина певања са руком у уху (алб. *me dore ne vesh*; Маћону 2011: 19). Овај израз је био карактеристичан за планинске регионе, а вокална техника певања пуним гласом је у узрочно-последичној вези са аутентичним амбијентом – отвореним простором. Важност самог акустичког ефекта огледа се и у пракси на коју др Ахмедаја скреће пажњу, а то је да се ове песме у новије доба често изводе без текста, или са фрагментима текстова песама које су већим делом заборављене. Карактеристична форма извођења наративних песама на историјске теме јесте певање уз ђифтелију, попут Песме о Хајредину паши (алб. *Kënga e Hajredin Pashës*, ЦД2/46).

У расположивој грађи која се односи на албанске сеоске средине налазимо и сведочанства о употреби кавала у искључиво инструмен-

талним изразима (као дуо кавала, ЦД2/43, 47), затим сведочанства свирања на листу (такође као дуо – ЦД1/45), а свакако најтипичнији ансамбл чине две зурле и велики бубањ – тупан, односно гоч (алб. *surle, tupan*; ЦД2/48). Ансамбл који су чинили свирачи жичаних трзачких инструмената, свирале и листа дрвета (алб. *gjethe*), вероватно је формација образована од стране присутних музичара за само ту прилику.

Доживљају мултикултуралности Косова и Метохије, преко снимака традиционалне сеоске музике, посебно доприноси мала, али из перспективе односа музике и идентитета специфично интересантна збирка снимака начињена у месту Драгаш, у Гори код Призрена. Реч је о примерима музицирања два зурлаша и једног тупанције, од којих су неки забележени у контексту горанске свадбе, а потом су свирачи, судећи по „аутонајави”, у посебној, за снимање уприличеној ситуацији, извели *таксим* и неколико мелодија за игру (ЦД1/23–25). Као музичари, зурлаши/*свиралције* и *тупанције*, на горанским свадбама су често, па и у овом случају, ангажовани „Цигани” / Роми (уп. МИСАНУ А МИ\_св\_7010; такође, Трагур 1974: 212). Иако су њихов репертоар и стилистика музицирања засигурно одговарали афинитетима учесника овог породичног и друштвеног догађаја, вероватно је да су истовремено утицали и на локалну традицију кроз елементе експресивности различитих средина са којима су као професионални музичари контактирали (уп. Ранковић 2016: 109). Ширина репертоара – од *таксима* до играчких мелодија различитог порекла – управо је индикација ефекта професионализације музичке праксе, као посредовања у културној комуникацији сеоских заједница, које се обично сматрају изолованим.

У светлости овог примера могу се претпоставити и околности које су водиле ка аранжману музичке компоненте извођења на сцени кола из српске традиције везане за Коретиште код Ђилана: према снимку са концерта у Призрену, ове игре су извођене уз зурлу (један инструмент, не дуо, како чешће бива) у комбинацији са тапаном (ЦД2/49). Тако се потврђује да ни у сеоским срединама традиција није „окамењена”, непроменљива матрица и/или садржај, већ се она под утицајем различитих унутрашњих и спољних фактора непрекидно преобликује (о тзв. ендогеним и егзогеним факторима преобликовања традиције више у: Shils 1981: 213, 240).

### **Традиционалне музике у граду и традиционална музика града: сусрети, процеси, политике**

Када је реч о урбаним срединама, културни контакти се сматрају амблематичним. Снимци са Косова и Метохије из колекције Музиколошког института САНУ осветљавају ове локусе као стецишта култура старих и нових грађана, у датим околностима много више упућених на контакт, па и размену, у функцији интегристичког схватања улоге традиционалне музике (према: Naumović 1997: 109), али и као центре деловања нових политика кроз институционализацију, па и инструментализацију традиционалне музике и игре. Сасвим је очигледно да су са премисом о граду као мултикултурној средини и иницирана истраживања Призрена: Милица Илијин је документовала различите слојеве и начине репрезентовања традиционалне музике у приват-

ном амбијенту, али и у српској, албанској и турској основној школи, у албанској гимназији и албанском и турском културно-уметничком друштву. Испоставило се да Призрен са својом дугом историјом урбаног живота представља локус од специфичне важности за традиционалну музику. Суживот етничких и религијских заједница, чија је аудитивна компонента културног идентитета преко јавне сфере обликовала звучни пејзаж града и, повратно, преобликовала сваки од културних (суб)идентитета, чини основу формирања израза које препознајемо као „урбану експресивност”. Поред тога, град је и место „новог живота” музичког наслеђа, које се преобликује кроз образовне програме и стилски измењена извођења, као и кроз репрезентативно третирање на сцени за сразмерно бројну и хетерогену публику, о чему сведоче снимци из Призрена. Ово се односи и на Звечан, мада се на основу снимака из концертних прилика назире и одређена разлика. Наиме, фасцинантна позитивна реакција аудиторијума на Смотри изворних група у Звечану представља индикацију посебног односа публике у том граду према сеоској традиционалној музици, у поређењу са реакцијама током концерата у Призрену. На снимљеним концертима у Призрену, као што је поменуто, публику су значајним делом чинили учесници Конгреса – гости из других крајева Србије и иностранства, па се део разлика у реакцијама публике може тиме објашњавати. Ипак, није искључено ни то да је по среди разлика у културолошким профилима ових градова. Познато је да је развој Звечана био значајно усмерен експлоатацијом рудних богатстава овога краја, те је његова урбаност другачијег карактера у односу на Призрен, који је вековима био трговачки и духовни центар, па и престони град.

Историјско-политичке промене и социјално репозиционирање народа и култура у градском амбијенту одражава се и кроз музику и игру, те је, на пример, Милица Илијин забележила сећања да су се у Призрену „раније” играле само турске игре, а да су „шиптарске игре” дошле из околних села и Ђаковице (МИСАНУ АМИ\_гр\_3063). Суживот у дужим периодима води ка размени репертоара и његовом даљем стилистичком третирању, сходно естетским критеријумима традиције у коју је културни елемент уведен, а један од упечатљивих примера јесу игре у основи чијих варијантних назива је турска реч *килиц* (*kılıç* – сабља, у српском такође са фонетским варијантама *к’л’ч*, *калач*). Музичка компонента ове игре снимљена је као део турског и српског репертоара (уп. ЦД1/46, 47), а белешке Милице Илијин о њој говоре и као о делу „шиптарског” – албанског фолклора. Упечатљиво сведочећи о квалитативним разликама између фолклора села и града у то време, Илијин указује на то да „[...] у Журу Шиптари играју Калачојну у три фигуре и уз мелодију која има три различита ритма, кораци су компликовани и веома тешки, док исту игру у Призрену изводе простије, у једном ритму” (МИСАНУ А МИ\_гр\_3042). Дубоке културне везе илуструју сличности примера који су у међувремену добили статусе симбола одређених етничких традиција, попут популарне песме уз игру *Бре, девојче, бре, ђаволче* (пр. ЦД1/43), једне од амблематичних за призренску српску музику, и турске игре *хорај* (тур. *Hora* – оро, игра, ЦД1/42). Преидентификовање музике кроз повезивање мелодије песме са препеваним или новим текстом (на другом језику) познато је из различитих мултикултурних средина, али је истовремено усвајање суптилнијих елемената изражајности, попут боје звука и орнаменти-



ке, још чешће присутан, а мање уочљив ниво културне размене. У том правцу су посебну улогу имали вешти инструменталисти, попут помињаних зурлаша у Гори, каквих је, наравно, бивало и у градским срединама. Тако је једна „шиптарска игра” у КУД-у „Агими” (алб. *agimi* – зора) забележена од стране свирача на виолини идентификованог као „Циганин” (МИСАНУ А МИ\_гр\_3003). Светлост коју оваква сведочанства културне историје бацају на однос музике и идентитета доприноси јаснијем сагледавању комплексности те релације и условности једноставних / једнозначних идентификовања музичких израза.

Део корпуса снимака начињених у Призрену односи се на музику турске заједнице, сведочећи о важном аспекту музичке културе овога града, који је, историјско-политички и културно гледано, био један од најзначајнијих центара османске власти на подручју данашње Србије.<sup>5</sup> Уз неке од снимљених традиционалних игара стоје напомене да су „старе”: *стари к'л'ч* (ЦД1/40), *качамак ајуну / ојуну* (тур. *Kaçamak ouşu* – игра скривања), коментарисан као „стара турска игра”, и слично. Осим што је турско становништво на овом подручју било у то време у највећој мери концентрисано у граду, околност да се не располаже снимцима из сеоских средина онемогућава сагледавање релације сеоско–градско када је о турској музици реч. С друге стране, начињени снимци отварају другу важну перспективу, а то је однос религијске и народне музике у ужем смислу. Наиме, међу снимљеним примерима турске музичке традиције налази се и игра *мевлане призренско* (по белешкама М. Илијин: *мевџане*;

---

<sup>5</sup> Према попису становништва Југославије из 1953, у Призрену је регистровано преко 20% становника који су се изјаснили као Турци (Попис 1953).

изведено из перс. *Mevlânâ/Mawlânâ*; ЦД1/36), за коју су сарадници на терену прокоментарисали да је арабљанског или дервишког порекла (уп. МИСАНУ А МИ\_св\_2023). Реч је, по свему судећи, о културном трагу дервишког реда мевлевије, који се, дакле, до средине XX века сачувао кроз играчки репертоар Турака у Призрену. Ова игра, као специфичан израз урбаног животног стила суфијских заједница у Османском царству (уп. Vlaeva 2006: 419), потврђује и карактер идентитета самог Призрена као развијеног и профилисаног урбаног центра, будући да су носиоци ове религијске уметности били припадници високих интелектуалних и уметничких кругова (Исто).<sup>6</sup> Интересантно је да су сами извођачи *мевлане* одредили као „призренско“, да би истакли разлику у односу на варијанту истоимене игре из Скопља (уп. МИСАНУ АМИ\_св\_2023).

Док су у турској гимназији снимљене различите вокалне, вокално-инструменталне и инструменталне верзије песама (у извођењу виолине и дарабуке), махом играчког карактера, у турском КУД-у „Догри јол“ (тур. *Doğru Yol* – прави пут, више о друштву у *Güçlü Türk* 2012) снимљен је шири репертоар песама и игара у извођењу чалгија – инструменталног ансамбла који су у овом случају чинили само виолина, кларинет и дарабука. У смислу динамике традиције индикативан је коментар тадашњег секретара друштва Азиза Буша (*Aziz Buş*) – да се стандардном саставу турских чалгија у новије време прикључују ђумбуш (тур. *cümbüş*), канун (тур. *kanun*), па и хармоника, као и да је њихов ансамбл, у ствари, оркес-

---

<sup>6</sup> Приликом истраживања у Призрену, делимично је снимљен и верски обред дервишког реда руфайе / рифаије (снимак је део колекције Етнографског института САНУ, ЕИБ 3 2 К1 мт. 4).

тар од чак 25 чланова, а да, поред поменутих инструмената, у његов састав улазе још: уд, ђумбуш/џумбуш, мандолина, прим, деф и дар(а)бука (МИСАНУ А МИ\_гр\_3044; уп. Aykut 2017: 46–53). Накнадна снимања вокалних деоница појединих нумера сугеришу да је инструментална пратња била устаљени квалитет у призренској / градској турској култури. То је и логично с обзиром на чињеницу да је сама османска музичка култура синтетичног карактера, тј. да је апсорбовала елементе култура обухваћених политичком влашћу Империје, преваходно арапске и персијске, у којима је традиција инструменталне пратње певања дубоко укореена (уп. Tanrikoçur 2004). У таквом аранжману су, међу осталим, снимљене песме играчког карактера: *Осман-ага* (тур. *Osman Ağa*, односно *Sabahlara dayanmam Osman Ağa*, ЦД1/41), *Јалели* (према рефренској речи без значења *yalelli*, односно *Dere geliyor, dere* – Долази река, долази; ЦД1/39) и *Мој драги из Коније дивно свира* (тур. *Konyalun yatan çaler*; ЦД1/38; Конија / Коња / Иконија – град у Анадолији, тур. Копуа). Консултант за турску традиционалну музику и истраживач са искуством на балканским просторима, др Хасан Тахсин Сумбулу, указао је на чињеницу да је игра *Мој драги из Коније* једно од изузетних сведочанстава локалне османске / турске традиције, с обзиром на то да на матичном подручју нема (сачуване) пандане (о сличним примерима више у: Aksoy 2006: 33–34), а њену посебност чини и то што не постоји у пописима призренских „туркија” – народних песама, сачињеним од стране турских истраживача. Интересантно је, такође, да се међу (само) инструментално изведеним налази и поменута игра названа једноставно *хорај* (тур. *horay* – оро, игра, ЦД1/42), што сугерише парадигматични квалитет примера – мелодије за игру.

Инструментална, често ансамбалска пратња певању појављује се и као специфична карактеристика српске градске музичке праксе. Иако је читав низ песама снимљен од Јована Лукића, призренског учитеља, солистички (избор представљен на ЦД1/43–45), може се запазити да су у јавним приликама – на концертима, посебно у сценском приказу призренске свадбе, те исте и неке друге градске песме махом извођене групно, уз пратњу хармонике или инструменталног ансамбла у коме овај инструмент доминира (уп. ЦД1/45 и 48, сличну слику даје и поређење инструменталних примера ЦД1/46 и 47). Што се тиче сазвучне – хармонске структуре, такође постоје разлике у односу на сеоску традицију. На селу је групно певање претежно унисоно, са стилски детерминисаном слободом певача, која резултира повременом реалном хетерофонијом и укупним утиском нарочите компактности звука групе. У градској средини, школске деčје групе певају у основи унисоно, али „сведено”, без стилских обогаћења, док су чланови културно-уметничког друштва, на пример, у оквиру приказа призренске свадбе, песме са „медитеранским” или „оријенталним” обележјима (в. Девић 1997: 218–219), у дистрибутивном или аксак ритму, изводили двогласно, па и трогласно. У односу гласова препознају се елементи музичког мишљења базираног на бордунском тону, али и са реферирањима на класичну хармонизацију.

Овде је, поредбено, вредно указати на стил извођења албанске традиционалне музике у градским школским колективима и сеоским заједницама. Иако су, у контексту описивања обреда и обичаја у албанској традицији, од стране саговорника у граду помињане и обредне игре, на пример оне „за заветину против града” (МИСАНУ А МИ\_гр\_3064), већина песама

за игру снимљених од група ученика не указује на такву намену – теме су претежно љубавне (као што илуструје избор: ЦД1/32–34). Извођења албанских градских вокално-инструменталних ансамбала у јавним приликама (реч је првенствено о културно-уметничким друштвима) одликовају такође другачију врсту звучног обogaћења у односу на сеоску традицију: илустративан је снимак ансамбла из Ђаковице са концерта у Призрену (ЦД 1/35). Док је хармонска надградња мелодије и у вокалној деоници – вишегласно певање, присутно и у српском и у албанском градском стилу, у турској музици очуван је монодијски принцип. Истакнута улога хармонике у српским и албанским ансамблима подстиче на сагледавање музичке праксе из перспективе инструмената као материјалних елемената, за које је познато да су снажна веза музичких традиција.

Према колекцији снимака и према истраживањима из тог периода (уп. Пешић 1974), може се констатовати да су заједнички елементи постојали на нивоу сеоских инструментаријума, као и да су новији инструменти, попут хармонике, били прихватани од стране свих културних заједница. Међутим, иако се у поменутом коментару о иновирању чалгијског састава побројава и хармоника, фотографијама из раног периода рада турског културно-уметничког друштва у Призрену не потврђује се њено присуство (уп. Güçlütürk 2012). Свакако, чини се да је овај инструмент нешто више утицао на стилско унифицирање градских музичких израза српске и албанске заједнице, у односу на турску заједницу у овом граду. Илустративна у погледу репрезентативног третирања музичких инструмената бива фотографија на којој се, судећи по костимима / ношњама, налазе представници различитих етничких заједница (односно,

њихових културно-уметничких друштава), а хармоника је повезана са српском културом.<sup>7</sup> Корпус примера градског музицирања није довољно велики за поузданије закључке о правцима утицаја, али је високо индикативан у смислу интензитета културних интеракција на нивоу музике.

### Мултикултуралност простора у једном историјском тренутку

Иако се и читава колекција снимака традиционалне музике са Косова и Метохије и њено представљање путем овог избора првенствено састоје од снимака извођења музике, што их у основи чини „артефактним” (више у: Nettl 2005: 166–167), већ приступи снимањима на терену – компаративни концепт у основи истраживања Призрена и пажња за принципе (пре)обликовања у потоњим етномузиколошким истраживањима – повезују забележене „звучне слике” у „покретне слике”, сведочанства процеса. На наредном нивоу, селекцијом и поретком примера, кроз назначивање палете (функционално одређених) жанрова, доминантних елемената звучне експресивности, стилске стратиграфије, указује се на превагу гекултурне парадигме када је реч о сеоском музичком фолклору и, с друге стране, на већи утицај социјалних релација у преобликовању градске традиционалне музике. Коначно, снимци концертних извођења традиционалне музике осветљавају процесе даљег преобликовања традиционалних музичких из-

---

<sup>7</sup> У комбинацији су још ут, даире, канун, ђумбуш, сви у рукама девојака, док мушкарци на слици само позирају, при чему ношње сугеришу заступање албанске и турске заједнице (уп. Güçlütürk 2012: 12)

раза за потребе представљања на сцени. Иако „читање” овакве врсте података уграђених у аудио-снимак представља захтеван задатак, назначаване њиховог присуства, те могућности (и потребе) да се локално / сеоско, традиционално, етничко / национално сагледава из перспективе културних интеракција, па и „глокализације” (Swyngedouw 1997), отвара изазовне могућности за нова истраживачка и ангажована етномузиколошка деловања.

## ЛИТЕРАТУРА

- Девић, Драгослав (1997). „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама”, у: Шуваковић, М. (ур.), *V међународни симпозијум Фолклор–музика–дело, Изузетност и сапостојање*. Београд: Факултет музичке уметности, 216–244.
- Закић, Мирјана (2010). „Лазаричке песме из Сиринићке жупе”, у: Питулић, В. (ур.) *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*, књ. 2. Косовска Митровица: Универзитет у Приштини, Филозофски факултет, 123–136.
- Јовановић, Јелена (2015). „Народне песме”, „Народни музички инструменти”, у: Миљановић, Д. (ур.), *Лексикони националних паркова Србије – Копаоник*. Београд: ЈП Службени гласник, ЈП Национални парк Копаоник, Географски институт „Јован Цвијић“ САНУ, 200, 200–201.
- Петровић, Радмила (1989). *Српска народна музика: песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: САНУ (Посебна издања, књ. ДХСIII, Одељење друштвених наука, књ. 98) и Музиколошки институт.
- Пешић, Љиљана (1974). „Народни музички инструменти на Косову и Метохији”, у: Недељковић, Д. (ур.), *Рад XIV Конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Призрену 1967*. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 87–99.

- Ранковић, Сања (2016). „Традиционална музика у Призренској Гори у сенци Отоманске Империје”, *Музикологија* 20, 101–132.
- Ранковић, Сања (2018). „Лазаричке песме Срба из Средачке жупе као идентитетски маркер: од обреда до сцене”, у: Цицовић Сарајлић, Д. и др. (ур.), *Традиционално и савремено у уметности и образовању*. Косовска Митровица–Звечан: Универзитет у Приштини–Факултет уметности, 326–340.
- Чалић, Мари-Жанин (2013). *Историја Југославије у 20. веку* (Marie-Janine Calic, *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*, прев. Гашић, Р. и Бабић, В.). Београд: Clío.
- Adlešić, Majda (2011). „Unapredjenje kvaliteta ambijenta interkulturalne komunikacije (pogled sa strane)”, *Interkulturalnost. Časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* 1, 34–41.
- Aksoy, Bulent (2006). „The heritage of makam music in the Balkans”, у: Shupo, S. (ур.), *Urban Music in the Balkans: drop-out ethnic identities or a historical case of tolerance and global thinking?* Tirana: Documentation & Communication Center for Regional Music–ASMUS, 32–39.
- Vlaeva, Ivanka (2006). „The music of Mevlevi – the Contemporary Life of the Tradition”, у: Shupo, S. (ур.), *Urban Music in the Balkans: drop-out ethnic identities or a historical case of tolerance and global thinking?* Tirana: Documentation & Communication Center for Regional Music–ASMUS, 419–430.
- Güçlütürk, Taner (2012). *Balkanların Gökkubbesinde Sönmeyen Yıldız*. Prizren: DoğruYol, Türk Kültür Sanat Derneği.
- Koković, Dragan (2011). „Multikulturalno ili interkulturalno obrazovanje”, *Interkulturalnost. Časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* 1, 44–49.
- Kymlicka, Will (2012). *Multiculturalism: Success, Failure, and the Future*. Washington, DC: Migration Policy Institute.
- Matera, Vincenzo (2016). „Understanding Cultural Diversity. Culture, Cultural Traits and Cultural Changes Between Global and Local Scales”, у: Panebianco, F.



- и Serrelli, E. (yp.), *Understanding Cultural Traits. A Multidisciplinary Perspective on Cultural Diversity*. Springer.
- Mahony, Marinela (2011). *An investigation of the polyphonic music of Albania*. Mmus dissertation. Pretoria: University of Pretoria, Department of Music.
- Mrdjen, Snježana (2002). „Narodnost u popisima. Promjenljiva i nestalna kategorija”, *Stanovništvo* 1–4, 77–104.
- Naumović, Slobodan (1997). „Od ideje obnove do prakse upotrebe: ogleđ o odnosu politike i tradicije na primeru savremene Srbije”, *Liceum* 2, 103–145.
- Shils, Edward. 1981. *Tradition*. London–Boston: Faber and Faber Limited.
- Swyngedouw, Erik (1997). „Neither Global nor Local: ‘Glocalization’ and the Politics of Scale”, у: Cox, K. R. (yp.) *Spaces of globalization, reasserting the power of the local*. New York–London: The Guilford Press, 137–166.
- Welsch, Wolfgang (1999). „Transculturality–the Puzzling Form of Cultures Today”, у: Featherstone, M. и Lash, S. (yp.) *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, 194–213.

## ИЗВОРИ

- МИСАНУ А МИ\_гр= Музиколошки институт САНУ, Архив, Милица Илијин (колекција)\_грађа\_скенови (2023, 3003, 3042, 3044, 3063, 3064).
- МИСАНУ А МИ\_гр= Музиколошки институт САНУ, Архив, Милица Илијин (колекција)\_свеске\_скенови (2006).
- ЕИБ=Етнографски институт САНУ, библиотека, [Збирка Призрен] 3 2 К1 мт. 4. Републички завод за статистику Србије. „Стално становништво по народности”, Књига 9, Попис 1948.
- <http://www.stat.gov.rs/Latn/oblasti/popis/prethodni-popisi/> приступ 15.11.2018.
- Stanovništvo Narodne Republike Srbije od 1834–1853*. Zavod za statistiku i evidenciju NR Srbije, serija B, sv. 1, Beograd 1953.

CIP - Каталогизација у публикацији - Народна библиотека Србије, Београд

784.4(497.115)(086.76)

398.8(497.115)(086.76)

КОСОВО и Метохија [Звучни снимак] : музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века = Kosovo and Metohija : A Musical Image of Multiculturalism in the 1950s and 1960s / [уредиле Данка Лајић Михајловић и Јелена Јовановић]. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2018 (Београд : City Records ; Краљево : Рижа). - 2 CD (70, 65 min) ; 12 cm + 1 текстуални прилог (200 стр.). - (Звучна ризница = Sound Treasury) Тираж 500. - Текст прилога упор. на срп. и енг. јез. - - Косово и Метохија : музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века. - 200 стр. : илустр. Стр. 5-21: Традиционална музика Косова и Метохије из ризнице Музиколошког института САНУ: од теренског рада ка дигиталној етномузикологији. - Стр. 23-46: Мултикултуралност Косова и Метохије 50-их и 60-их година XX века изражена кроз традиционалну музику / Данка Лајић Михајловић, Јелена Јовановић. - Стр. 51-76: Садржај дискова са коментарима нумера. - Стр. 77-122: Текстови песама.

ISBN 978-86-80639-47-5

а) Народна музика - Песме - Косово и Метохија - Компакт дискови б)  
Музички фолклор с) Етномузикологија - Косово и Метохија

COBISS.SR-ID 272937740